lina tur bonet
biber violin sonatas
musica alchemica

## Lina Tur Bonet

*baroque violin & viola viola d'amore*

## Musica Alchemica

**Adrià Gràcia** *harpsichord & organ*
**Jadran Duncumb** *theorbo*
**Ronald Martín Alonso** *viola da gamba*
**Andrew Ackerman** *violone & double bass*
**Sara Águeda** *harp*
**Valerio Losito** *viola d'amore*
**Ramiro Morales** *lute*

Heinrich Ignaz Franz Biber

# Violin Sonatas

(Nuremberg, 1681)

**Sonata III in F major**

| | | |
|---|---|---|
| 01 | Adagio - Presto - Adagio - Presto, Adagio - Presto - Adagio - Presto | 1:52 |
| 02 | Aria - Variatio | 2:38 |
| 03 | Presto - Adagio - Allegro - Adagio | 2:59 |
| 04 | Variatio - [untitled] | 5:09 |

**Sonata V in E minor**

| | | |
|---|---|---|
| 05 | [untitled] - Adagio - Adagio | 2:21 |
| 06 | Variatio (Allegro) - Adagio - Presto - Adagio - Presto | 5:14 |
| 07 | Aria - Variatio | 3:56 |

**Sonata I in A major**

| | | |
|---|---|---|
| 08 | [untitled] | 3:11 |
| 09 | Adagio - [untitled] - Adagio - Presto | 0:44 |
| 10 | Variatio - Presto | 5:33 |
| 11 | Finale - Presto | 1:26 |

**Sonata VI in C minor**

| | | |
|---|---|---|
| 12 | [untitled] | 1:22 |
| 13 | Passacagli | 4:26 |
| 14 | (scordatura) [untitled] - Adagio | 2:12 |
| 15 | Gavotte | 2:19 |
| 16 | Adagio - Allegro - Adagio | 3:03 |

**Parthia VII in C minor for 2 violas d'amore**
from: *Harmonia artificioso-ariosa* (1696)

| | | |
|---|---|---|
| 17 | Praeludium. Grave - Presto | 3:03 |
| 18 | Allamande | 2:11 |
| 19 | Sarabande | 1:13 |
| 20 | Gigue - Presto | 2:08 |
| 21 | Aria | 2:02 |
| 22 | Trezza | 0:48 |
| 23 | Arietta variata | 6:54 |

## Biber in Salzburg

**1670** Biber takes advantage of a visit to the Stainer workshop to leave his Kroměříž position in an unauthorized manner and then to present himself to Prince-Archbishop Maximilian Gandolf von Kuenburg in Salzburg.

**1672** On May 30 he marries Maria Weiss. They take up residence in a house with a mill, close to the River Salsach (today Judengasse, 13). **[1]** Of their 11 children, only four (all musical), survive into adulthood. The two daughters both enter convents, the two sons become composers.

**1677** He begins to direct the Chorknaben. Emperor Leopold I decorates him in Laxenburg with a gold chain bearing a medallion.

**1679** He is appointed Vicekapellmeister at the Salzburg Court.

**1681** Biber plays again for the Emperor, including his 1681 Sonatas, in pursuit of his acquiring the noble rank, which Schmelzer (for many his rival) had achieved in 1673. His son Carl is born, who is later to become the direct connection between Biber and Mozart (by way of the latter's father who played under his direction in the orchestra in Salzburg).

**1684** Biber is appointed both (Hof)Kapellmeister and Chordirektor. The family moves into the "Kapellhaus", Rathausplatz 2. **[2]**

**1687** Death of Maximilian Gandolf von Kuenburg. His successor, Johann Ernst Graf von Thun und Hohenstein, does not possess the same interest in music, owing to which Biber composes more in the way of vocal and dramatic music and less of the instrumental.

**1690** Biber makes a further – and this time successful – attempt to secure a noble title, this being argued by his fame in many European courts and his application to "the highest perfection in the art of music."

**1692** He is granted the title of Truchsess (Lord High Steward). With him now being ennobled, his two daughters both join convents. Anna Magdalena takes the veil in the Stift Nonnberg **[3]**. It is known that in this convent "Herr Biber" gave a much-appreciated performance with a pair of violas d'amore. (Probably was his *Partia VII*? Herr Biber spielt *mit zwei anderen Musikern nach der Tafel auf den lieblichen Instrumenten mit 2 Geigen Viol: d'amor genant eine grosse Zeit.*).

**1695** He petitions his overlords to allow him to build a "studio musicistico" **[4]** on land near the Convent of St Maria Loreto which had been granted to him in 1680, in order to be able to compose quietly and peacefully, arguing that he has been in service now for a quarter of a century. A garden will also be laid out and vines planted.

**1695** He is accepted into the Rosicrucian Brotherhood, as will later also be Leopold and Wolfgang Amadeus Mozart, and as is the case with almost all the composers at the Salzburg Court.

**1704** Biber dies in Salzburg and is buried in the Petersfriedhof. **[5]**

# The Biber Puzzle

*by Lina Tur Bonet*

Can one come to know an artist through their body of work? This frequently raised question draws us inevitably into thinking about certain artistic figures capable of elevating the spirit with their works, yet the minutiae of whose biographical details – in some cases either simply basic or unpredictable human ones – may come as a surprise or even disappointment. It is difficult to judge someone just by their creative activity, but together with verified moments from their lives, all this may provide insights into the artist's character, as well as potentially providing suggestions as how to interpret and perform their music.

There is much that is unknown about the early musical training of Heinrich Ignaz Franz von Biber; perhaps he was taught by Johann Heinrich Schmelzer in Vienna, or by Antonio Bertali. However, it is known that as a young man he was highly gifted, a virtuoso on the violin, viola da gamba, viola da braccio and the viola d'amore, and that he was much given to bold and extravagant effects.

Despite there being significant lacunae in his life story, it is plainly evident that Biber had a daring and impulsive personality. This can be inferred both from the high level of virtuosity and innovation found in his work, but also, for instance, from his deciding to not return to work for his then employer, when sent to the workshop of Jacob Stainer for the purpose of ordering instruments; instead, without prior permission (*insalutato hospite*), he applied to a new and more important patron in Salzburg, a city then flourishing and more attractive culturally, and offering him greater prospects.

In Biber can be sensed a character closely linked to the land, in his original combination of popular melodies, dances and folkloric elements, and through his desire to have his own 'composing studio', as well as nurturing a garden and cultivating vines.

The repeated attempts made by him to secure ennoblement indicate both a proud character and one fuelled by social ambition. However, spiritual or philosophical uncertainties can also be inferred; at the end of his life, Biber was accepted into the Rosicrucian Brotherhood in Salzburg; and his choice of the additional names of Ignaz and Franz – not present on his baptismal certificate of August 12, 1644 – can be indicative as much of a Jesuit education as a devotion to the two relevant saints involved and to their spiritual attributes.

The music of Biber has prompted multiple studies about numerological significances and symbolic meanings, an ever unpredictable and endlessly open-to-debate terrain. It is known that in his younger days he regularly entertained himself with cryptic messages and with mysterious or enigmatic compositions. The fifteen scordaturas (the retuning of the violin for specific colouristic purposes) of his *Rosenkranz-Sonaten* (Rosary or Mystery Sonatas) – some of which have a clear symbolic reference – have also provided much scope for conjecture. What, however, is certain is the clear influence exercised on Biber by the German Jesuit Athanasius Kircher, a scientist and mathematician, who brought out the *Musurgia Universalis* in 1650, in which he posited a relationship between musical intervals and planetary movements, and whose influence also extended to psychological studies. And did Biber make his move to a city precisely because it had been there that the work of the renowned Paracelsus had flourished a century beforehand?

Biber's dualism can be sensed in compositional titles which combine words and concepts, such as "Aris-Aulis", "Foro-Choro" or "Sacro-Profanum". Biber exudes a secular hedonism yoked to a holy hallowing.

## The man of the strange and extravagant effects

Biber ascended to the summit of seventeenth-century German violin playing. Along with Schmelzer, he is considered today as the leading representative of the Viennese school of the period, situated between those of Mantua of Monteverdi, Marini and Farina and the German of Westhoff, Baltzar and Walther. This school had its roots in Italy, and it was very likely Bertali who introduced virtuosic elements into Austria.

The young Biber may have had access to Viennese music through the impressive library amassed by his first employer, the Prince-Bishop Karl Liechtenstein-Kastelkorn, Bishop of Olomouc in Kroměříž (Central Moravia), which contained compositions by Schmelzer, Bertali, Valentini, Ziani, Ebner, Prinner, Albertini and many others. This patron possessed a well-developed interest in *bizarrie* (scordaturas, imitations of animals, programmatic music, fantaisies and everything which sounded out of the ordinary), and this was surely imparted to the talented and effervescent

spirt of the young Biber. The Dadaism in many of his ideas, the realist with his descriptive music, "Bartokian" pizzicati or polytonal effects present already in the seventeenth century, his sense of humour, special bowing, choral and innovative effects: all of this demonstrates Biber's never-ending inventiveness. The *Stylus phantasticus* raised to the n$^{th}$ degree.

*"...his 'Solos' are the most difficult and most fanciful of any Music I have seen of the same period"*

Charles Burney

These 'Solos', the eight ***Sonatas for Solo Violin and Continuo***, make it possible to guess how colossal the instrumental talent of Biber was. Although engraved in Salzburg under his supervision, the cycle of sonatas was printed in Nuremberg in 1681.

It appears to have been the most successful of his collections, becoming speedily established, and only being displaced by the Op 5 set of Corelli in 1700. The most daring collection of the time, it was reprinted barely three years later, Quantz performed the works, and copies of them are still to be found today in the archives in Arnsberg, Dresden, Kremsmünster, Leipzig, Munich, Salzburg, Wiesentheid and Vienna.

In terms of imagination and originality these sonatas go well beyond all previous models, with an entire tradition being brought to a high point. With an unrestrained sense of virtuosity, each sonata offers a specific character and form.

In the preludes, the performer enters with the key of the piece, tests out the instrument, warms the motor, as it were. And Biber provides an extra benefit: setting the stage for the virtuoso. It is told that he would move over to the organ and upon a pedal note – played by himself – he would improvise, producing cascades of runs and turns. This is exactly the way the ***Sonata I*** begins and ends, framing an ingenious *fugato* and a celebratory and colourful Passacaglia.

During the seventeenth century, a number of Italian harpists found work in German lands. Aloisio Ferrari and Paolo Da Ponte were active in Salzburg and Vienna, respectively. In Germany there flourished the use of a special kind of double harp, the Davidsharfe – notable for its use of bray pins and the singular sonority ("braying") that they helped to produce. We have decided to add this particular musical colour into the Passacaglia of ***Sonata III***, which is a bright and audacious work, full of quirkiness and which stops with an abruptio, as though in midphrase, virtuosic and risky, but richly original.

Biber's intricately woven contrapuntal passages coexist with more worldly dances; robust harmonic expressiveness and inventiveness





going hand in hand with a certain unpredictability, with sudden moments of brilliance and a marked tendency towards improvisation. All of this represents a real challenge for the violinist, forming a notable part of the wonderful seventeenth-century instrumental revolution. Based around the note of E, the ***Sonata V*** unites poetic fantasy and audacity, with a central section given over to a rich counterpoint, some of the most volatile passages of Biber, and with an Aria e Variatio of outstanding beauty.

Although the fashion for scordaturas was waning by this time as composers were beginning to modulate into more and more distant keys (Muffat's Sonata for violin is a clear example of this), Biber was still making use of the technique, as is the case for the second half of ***Sonata VI***. Following on from its contrapuntal and chromatic introduction and its polyphonic Passacaglia, one of the violin strings is retuned so as to be able to address one of his most seductive gavottes, before the magnificent finale appears.

The ***Harmonia-artificiosa-ariosa***, Biber's final printed collection, dating from 1696, applies virtuosic writing to dance music. Its ***Partia VII*** is one of the first important works composed for the instrument, specifically for two Violas d'amore. Across its seven attractive sections, written out in a complicated nine-line tablature and in the typical German tuning of C minor, Biber has a full understanding of – and an ability to exploit – the instrument's possibilities; quite differently from the ways of some other composer colleagues, who treat the instrument more like the violin with its particular idiosyncrasies.

*"Lully and other such composers who were in search of flowing and natural passagework shied away entirely from other tendencies, with their immoderate runs, frequent and ill-sounding leaps... here, in these lands initially the misfortune was experienced that many of our violinists were more preoccupied by the staggering quantity of concepts and techniques, than by charm and sweetness..."*

Georg Muffat

It is highly likely that Muffat – Biber's cosmopolitan and polyglot colleague in Salzburg – who would draw so much inspiration from Corelli, was here being critical of Biber's stylistic approach; if that were the case, it would, on the one hand, be confirming the existence of that approach whilst, on the other, be reopening the long-standing debate which places in opposition the supporters of harmony and the proportions against those who get carried away (and even violently shaken) by the passions. Apollo and Dionysus once more at the centre of the debate (aren't both these influences perhaps complementary and, therefore, necessary?).

The discussion between what is organized and controlled on one side and that which is entirely fanciful dominates the music of Biber. So, whilst never forsaking the rigour and research by which we have been guided, we have not wanted to give up on risk-taking and improvisation. For all these reasons, we are giving here performances of the sonatas which we believe to be purer, by making room for delicate filigrees from the violin (and many others), gathering together all kinds of ensemble **bizarrie** and yielding to a kind of bacchanale of the fantasia.

The term exuberance is an understatement in the case of Biber, but we have also wanted to highlight his enormous lyrical and mediative capacity. His capacity, in brief, of surprising us and moving us.

> *"Est enim in ipso meo Solo numerus, qui, ut confido, varietate deletare possit"*
> *(For there is quantity in my Solo work, which I believe, may be able to delight with this variety.)*

In his dedicatory text to this collection Biber alludes to his desire for a variety or diversity, as a result of which we have chosen instruments for the continuo at times according to recent research into Salzburg performance practice, utilizing the combination of violone and organ, or of organ with plucked strings; but also, in other cases, adding the customary sound of the harpsichord and the unmistakeable colour of the harp. The continuo realization is sometimes highly organized and settled, whilst at other times we have been looking precisely for the risk, spontaneity and pleasure which appears to us from the music.

It is not known whether Biber ever ventured beyond the boundaries of the Holy Roman Empire, but at the time when he died in 1704 in Salzburg, he had long been considered as being the leading violinist in all of Europe. He had many awards bestowed upon him, and he even managed to obtain that sought-after noble title. The citation for this read that, "By reason of application he has attained the highest perfection in the art of music, and his varied compositions have made his name famous to many."

His music has never been forgotten entirely in subsequent centuries, but a more complete picture of the man and his work only started to re-emerge in 1898, with the edition prepared by Guido Adlers – precisely that of these 1681 Sonatas.

# Le mystère Biber

*par Lina Tur Bonet*

Peut-on connaître un artiste à partir de son œuvre ? Cette question éternelle nous évoque inévitablement certains artistes capables de se sublimer grâce à leur production, mais dont les comportements — parfois simplement humains, voire erratiques — peuvent nous surprendre, et même nous décevoir. Il est difficile de juger quelqu'un en nous basant sur ses créations, mais certains épisodes contrastés de sa vie peuvent nous donner une idée de son caractère… et nous permettent de trouver des indices sur la manière d'interpréter sa musique.

Nous n'avons aucune information sur les débuts de l'éducation musicale de Heinrich Ignaz Franz von Biber : il étudia peut-être avec Johann Heinrich Schmelzer à Vienne ou avec Antonio Bertali. Nous savons par contre qu'il fut un adolescent talentueux et un virtuose du violon, de la viole de gambe, de la viole da braccio et de la viole d'amour et qu'il avait un goût très vif pour les effets sonores audacieux et extravagants.

Malgré les importantes lacunes concernant sa vie, son caractère hardi et impulsif peut se déduire non seulement de l'extrême virtuosité et de l'innovation de sa musique, mais encore de ses décisions professionnelles ; par exemple, celle de ne pas retourner chez son premier employeur qui l'envoya commander des instruments à l'atelier du facteur Stainer, et de se présenter, sans s'annoncer (*insalutato hospite*), à un nouveau et plus important seigneur de Salzbourg, ville culturellement florissante, plus attrayante et prometteuse.

Plusieurs indices nous font sentir que Biber était très lié à la terre ; par exemple, la combinaison originale de mélodies, de danses et d'éléments folkloriques qui imprègnent sa musique, ainsi que son désir d'avoir une petite cabane pour composer au milieu d'un verger et des vignes qu'il cultiverait.

Ses nombreuses tentatives pour être anobli dénotent de l'orgueil et de l'ambition sociale. Ce qui ne l'empêchait pas d'avoir des préoccupations spirituelles et philosophiques : à la fin de sa vie, il rejoindra en effet la confrérie des Rose-Croix à Salzbourg ; de plus, les surnoms qu'il s'était choisis, Ignaz et Franz — qui n'apparaissent pas sur son acte de baptême du 12 août 1644 — peuvent indiquer à la fois une éducation jésuite et une dévotion à ces saints et à leurs attributs spirituels.

La musique de Biber a donné lieu à de nombreuses études numérologiques et symboliques, terrain toujours glissant et contesté. Nous savons qu'il avait dans sa jeunesse le goût des messages cryptiques et des compositions « mystérieuses. » Les quinze *scordature*, ou façons différentes d'accorder le violon, dans ses *Sonates du Rosaire* — dont certaines ont des références symboliques très claires — font également l'objet de spéculations. Quoi qu'il en soit, l'influence d'Athanasius Kircher est évidente ; ce jésuite, scientifique et mathématicien allemand avait en effet publié en 1650 un traité, *Musurgia Universalis*, dans lequel il établissait des connexions entre les tonalités et les mouvements planétaires, et leur supposait une action s'exerçant sur les états psychologiques… Biber aurait-il précisément, pour l'une de des raisons, choisi de vivre à Salzbourg, ville où l'œuvre de Paracelse s'est épanouie un siècle plus tôt ?

La dualité du compositeur se ressent dans des titres associant des sens contradictoires tels que « Aris-Aulis » (autel et table), « Forum-Chorus », « Sacro-Profanum »… Biber exhale un hédonisme profane lié à une consécration sacrée.

## L'homme des « bizarreries »

Biber atteignit l'apogée de l'art du violon du XVII[e] siècle dans l'aire germanique. Il est considéré, au même titre que Schmelzer, comme le principal représentant non seulement de l'école viennoise de l'époque — située entre celles, mantouanes, de Monteverdi, de Marini et de Farina — mais encore de l'école allemande de Westhoff, de Baltzar et de Walther. Cette dernière plonge ses racines en Italie, et c'est probablement Bertali qui introduisit les éléments virtuoses en Autriche.

Le jeune Biber eut accès à la musique viennoise grâce à la fantastique bibliothèque de son premier mécène, l'évêque von Liechtenstein-Kastellkorn à Kroměříž, où il put consulter des compositions de Schmelzer, Bertali, Valentini, Ziani, Ebner, Prinner, Albertini et bien d'autres. Ce mécène se définissait comme un amateur de « choses bizarres » (*scordatura*, imitations d'animaux et musique programmatique, fantaisies et tout ce qui sortait de l'ordinaire) qui ne manquèrent pas d'inspirer l'esprit talentueux et effervescent du jeune Biber. Le dadaïsme de nombreuses idées, le réalisme de sa musique descriptive, les pizz à la Bartók ou les effets polytonaux (au XVII[e] siècle !), son sens de l'humour, ses coups d'archet originaux, ses effets choraux et innovants… révèlent une inventivité inépuisable. *Stylus Phantasticus* porté à son comble !

*« La musique pour violon la plus difficile et la plus imaginative de l'époque »*

Charles Burney

Les huit ***Sonates pour violon seul et basse continue*** nous donnent une idée de l'extraordinaire talent instrumental de Biber. Bien qu'imprimé à Salzbourg sous sa supervision, le cycle de sonates fut publié à Nuremberg en 1681.

De tous ses recueils, celui-ci semble avoir eu le plus de succès ; ces sonates qui devinrent de véritables standards ne furent éclipsées qu'à l'apparition de l'Opus V de Corelli en 1700. Ce recueil de Biber, le plus audacieux de l'époque, réédité à peine trois ans plus tard, fut interprété par Quantz, et des copies sont encore conservées aujourd'hui dans les archives d'Arnsberg, de Dresde, de Kremsmünster, de Leipzig, de Munich, de Salzbourg, de Wiesentheid et de Vienne.

Ces sonates, qui surpassent tous les modèles précédents en termes d'imagination et d'originalité, atteignent le point culminant d'une entière tradition. Dotée d'une virtuosité désinhibée, chaque sonate possède un caractère et une forme spécifiques.

Dans les préludes, l'interprète entre dans la tonalité, teste son instrument, fait chauffer les moteurs... et Biber lui donne une valeur ajoutée : la mise en scène du virtuose. On rapporte en effet qu'il s'approchait de l'orgue et, tandis que son pied maintenait une note au pédalier, il improvisait des cascades de tirades et des ornementations. C'est précisément ainsi que commence et se termine sa ***Sonate I***, en encadrant un fugato ingénieux et une Passacaglia festive aux effets spectaculaires.

Au cours du XVII[e] siècle, plusieurs harpistes italiens travaillèrent dans les pays germaniques ; Aloiso Ferrari et Paolo Da Ponte, par exemple, étaient actifs à Vienne et à Salzbourg. Les facteurs d'Alemagne développèrent un type particulier de harpe double appelé Davidsharfe, dont la particularité résidait dans les harpions leur octroyant une sonorité distinctive. Nous avons voulu intégrer cette couleur à la *Passacaglia* de la ***Sonate III***, une œuvre audacieuse et lumineuse, riche en éléments bizarres et se terminant par un Abruptio très original, risqué et virtuose.

Les contrepoints élaborés de Biber coexistent avec des danses paysannes ; leur expressivité harmonique fougueuse et leur ingéniosité vont de pair avec une certaine imprévisibilité riche en moments surprenants et inspirés, ainsi qu'avec une forte tendance à l'improvisation. Cet immense défi à relever par le violoniste contribua à la magnifique révolution instrumentale du XVII[e] siècle. Basée sur la note mi, la ***Sonate V***, qui allie poésie et audace, possède une partie centrale richement contrepointée ainsi que certains des passages les plus fantasques de Biber, tandis que l'*Aria avec variations* est d'une beauté exceptionnelle.

La mode de la *scordatura* était en train de disparaître à mesure que les compositeurs commençaient à moduler vers des tonalités de plus en plus éloignées (la *Sonate pour violon* de Muffat en est un exemple clair), ce qui n'empêchait pas Biber de l'utiliser, par exemple, dans la deuxième moitié de la ***Sonate VI***. Après une introduction contrapuntique et chromatique suivie de la *Passacaglia* polyphonique, le violoniste doit abaisser une corde de son instrument pour aborder l'une des plus séduisantes gavottes précédant le final grandiose.

La ***Harmonia artificiosa-ariosa***, son dernier recueil imprimé, date de 1696, applique l'écriture virtuose à la musique de danse. Sa ***Partia VII*** est l'une des premières pièces importantes composées spécifiquement pour deux violes d'amour. Tout au long de sept belles danses, notées sur une portée complexe de neuf lignes dans la tonalité de do mineur, Biber comprend et exploite les possibilités de l'instrument en s'éloignant de la conception d'autres compositeurs et en le rapprochant d'un violon ayant certaines particularités acoustiques.





*« Lully et d'autres compositeurs 'sages' qui recherchent le naturel, se sont alarmés des tendances artistiques différentes se caractérisant par des tirades exagérément véloces, des sauts fréquents, une sonorité moins soignée* [...] *ces pays ont initialement eu le malheur d'écouter beaucoup de nos violonistes bien plus préoccupés par une multitude de concepts et d'artifices inhabituels, que par la beauté... »*

Georg Muffat

Muffat, compositeur cosmopolite et polyglotte, grand admirateur de Corelli, critiquait très probablement le style idiomatique de Biber dont il était le collègue à Salzbourg ; si tel était le cas, il ne ferait que confirmer l'existence de ce courant artistique tout en rouvrant l'éternel débat opposant les partisans de l'harmonie et des proportions à ceux qui se laissent emporter (et même bouleverser) par les passions. Apollon et Dionysos, une fois encore, au centre du débat (mais les deux influences ne sont-elles pas complémentaires et donc nécessaires ?)

La dialectique entre l'organisation (ou le contrôle) et la fantaisie absolue règne dans la musique de Biber. Ainsi, sans jamais abandonner la rigueur et la recherche qui nous ont guidés, nous n'avons pas voulu renoncer au risque et à l'improvisation. C'est pourquoi nous présentons, d'une part, certaines sonates dans une instrumentation épurée mettant en valeur les

filigranes du violon et, d'autre part, des sonates foisonnantes, qui réunissent toutes sortes de bizarreries dans une sorte de bacchanale de la fantaisie à laquelle nous nous abandonnons.

L'exubérance est un euphémisme dans le cas de la musique de Biber, mais nous avons également voulu souligner son immense capacité lyrique et méditative. Sa capacité, en somme, à nous surprendre et à nous émouvoir.

*« Est enim in ipso meo Solo numerus, qui, ut confido, varietate delectare possit. »*

Dans la dédicace, Biber fait allusion à son désir de variété et c'est pourquoi nous avons parfois instrumenté le continuo en nous basant sur des recherches récentes concernant la praxis salzbourgeoise en associant le violon à l'orgue, ou l'orgue à des instruments à cordes pincées, d'autres fois en ajoutant la touche mondaine du clavecin et la couleur inimitable de la harpe. La réalisation du continuo est quelquefois très organisée et décidée lors des répétitions, alors que d'autres fois nous recherchons précisément le risque, la spontanéité et le délire que nous suggère l'écriture.

Nous ne savons pas si Biber voyagea hors du Saint-Empire romain germanique mais, au moment de sa mort en 1704 à Salzbourg, il était depuis longtemps considéré comme le premier violoniste d'Europe. Il reçut de nombreuses décorations et obtint même le titre de noblesse tant convoité « pour avoir porté la musique à la plus haute perfection et s'être fait connaître par son art. »

Sa musique n'a jamais été complètement oubliée au cours des siècles suivants, mais un portrait plus complet de l'homme et de son œuvre ne réapparut qu'en 1898 grâce à Guido Adlers qui édita précisément les Sonates de 1681.

SONATÆ, VIOLINO SOLO,
CELSISSIMO, AC REV.mo S.R.I. PRINCIPI AC DNO DNO
MAXIMILIANO GANDOLPHO,
EX. S.R.I. COMIT. DE KUENBURG, ARCHIEPISCOPO SALISBURGENSI,
S. SEDIS APOSTOLICÆ LEGATO NATO, GERMANIÆ PRIMATI
PRINCIPI AC DOMINO
AB HENRICO I.F. BIBER

Titelseite der Violinsonaten mit dem Wappen von
Maximilian Gandolph von Kuenburg, Erzbischof von Salzburg

# Das Rätsel Biber

*von Lina Tur Bonet*

Ist es möglich, einen Künstler über sein Werk kennenzulernen? Diese häufig gestellte Frage lässt uns unweigerlich über bestimmte Künstlerpersönlichkeiten nachdenken, die durch ihr Werk erhöht erscheinen, uns aber in grundlegenden Aspekten überraschen oder sogar enttäuschen, die manchmal einfach nur menschlich, ja sogar widersprüchlich sind. Es ist schwierig, jemanden nur nach seinem Schaffen zu beurteilen, mit einigen widersprüchlichen Episoden aus seinem Leben können wir uns auch ein Bild von seinem Charakter machen und Anhaltspunkte zur Interpretation seiner Musik finden.

Über die frühe musikalische Ausbildung von Heinrich Ignaz Franz von Biber ist wenig bekannt; möglicherweise wurde er in Wien von Johann Heinrich Schmelzer oder von Antonio Bertali unterrichtet. Man weiß jedoch, dass er als junger Mann hochbegabt war, ein Virtuose auf der Violine, der Viola da gamba, der Viola da braccio und der Viola d'amore, und dass er gewagte und extravagante Effekte liebte.

Obwohl es in seinem Lebenslauf erhebliche Lücken gibt, ist es offensichtlich, dass Biber eine kühne und impulsive Persönlichkeit gewesen ist. Dies lässt sich sowohl aus dem hohen Maß an Virtuosität und Innovation in seinem Werk ableiten, wie auch aus seiner Entscheidung, als er in die Werkstatt von Jacob Stainer geschickt wurde, um Instrumente zu bestellen, nicht zu seinem damaligen Arbeitgeber zurückzukehren. Stattdessen bewarb er sich ohne vorherige Erlaubnis (*insalutato hospite*) bei einem neuen und wichtigeren Gönner in Salzburg, einer damals blühenden und kulturell attraktiveren Stadt, die ihm größere Perspektiven bot.

In Biber spürt man die Verbundenheit mit dem Lande durch seine originelle Kombination von volkstümlichen Melodien, Tänzen und folkloristischen Elementen und durch seinen Wunsch nach einem eigenen „Komponierhäuschen“, sowie einem Obstgarten und Weinbergen.

Seine wiederholten Versuche, in den Adelsstand erhoben zu werden, zeugen von einem stolzen Charakter und sozialem Ehrgeiz. Es lassen sich jedoch auch spirituelle oder philosophische Motive vermuten: Am Ende seines Lebens schloss er sich der Bruderschaft der Rosenkreuzer in Salzburg an, und seine Wahl der Beinamen Ignaz und Franz – die in seinem Taufschein vom 12. August 1644 nicht auftauchen – könnte sowohl auf eine jesuitische Erziehung als auch auf die Verehrung dieser beiden Heiligen und ihrer spirituellen Eigenschaften hinweisen.

Die Musik von Biber hat zahlreiche Studien über numerologische und symbolische Bedeutungen ausgelöst, ein immer schwieriges und umstrittenes Terrain. Wir wissen, dass er sich in seinen jungen Jahren für kryptische Botschaften und „geheimnisvolle“ Kompositionen interessierte. Die 15 Skordaturen (Umstimmung der Geige für bestimmte Klangeffekte) in seinen *Rosenkranzsonaten* – einige davon mit eindeutig symbolischen Bezügen – bieten ebenfalls viel Raum für Spekulation. Und deutlich ist der Einfluss von Athanasius Kircher, dem deutschen Jesuiten, Wissenschaftler und Mathematiker, der 1650 die Musurgia Universalis veröffentlichte, in der die musikalischen Töne und Planetenbewegungen in Beziehung gesetzt werden oder deren Einfluss auf psychische Zustände ... Und zog Biber gerade deshalb in eine Stadt, weil dort ein Jahrhundert zuvor das Werk des berühmten Paracelsus entstanden war?

Bibers Dualismus lässt sich in seinen Kompositionstiteln erahnen, die Worte und Begriffe kombinieren, wie „Aris-Aulis“, „Foro-Choro“ oder „Sacro-Profanum“. Der Komponist verströmt einen weltlichen Hedonismus verbunden mit einer sakralen Weihe.

## Der Mann der „Bizarrerien“

Biber bildete die Spitze der deutschen Geigenkunst des 17. Jahrhunderts. Zusammen mit Schmelzer gilt er als Hauptvertreter der damaligen Wiener Schule, die zwischen der Mantuaner Schule von Monteverdi, Marini und Farina und der deutschen Schule von Westhoff, Baltzar und Walther steht. Diese Schule hat ihre Wurzeln in Italien, und wahrscheinlich war es Bertali, der die virtuosen Elemente nach Österreich brachte.

Zugang zur Wiener Musik hatte der junge Biber dank der fantastischen Bibliothek seines ersten Dienstherrns, des Bischofs von Liechtenstein-Kastell in Kremsier, die Kompositionen von Schmelzer, Bertali, Valentini, Ziani, Ebner, Prinner, Albertini und vielen anderen enthielt. Dieser Mäzen bezeichnete sich selbst als Liebhaber „bizarrer Dinge“ (Skordaturen, Tierimitationen und programmatische Musik, Fantasien und alles, was ungewöhnlich klang), – dies übertrug sich sicherlich auf den begabten und

überschäumenden Geist des jungen Biber. Der Dadaismus in vielen seiner Ideen, der Realist in seiner beschreibenden Musik, „Bartokianische" Pizzicati oder polytonale Effekte schon im 17. Jahrhundert, sein Sinn für Humor, besondere Bogenführung, chorische und innovative Effekte: all das zeigt Bibers unendlichen Erfindungsreichtum. Der *Stylus phantasticus* auf der Höhe der Zeit.

*„... seine ‚Solos' sind die schwierigsten und phantasievollsten, die ich aus dieser Zeit kenne"*

Charles Burney

Diese ‚Solos', die acht ***Sonaten für Solovioline und Continuo***, lassen erahnen, wie kolossal das instrumentale Talent Bibers war. Obwohl in Salzburg unter seiner Aufsicht gestochen, wurde der Sonatenzyklus 1681 in Nürnberg gedruckt. Er scheint die erfolgreichste seiner Sammlungen gewesen zu sein und wurde zu einem Standardwerk, das erst durch das Erscheinen von Corellis Opus V im Jahr 1700 abgelöst wurde. Diese gewagteste Sammlung dieser Zeit wurde bereits drei Jahre später neu aufgelegt, sie wurde von Quantz gespielt und wird heute noch in den Archiven von Arnsberg, Dresden, Kremsmünster, Leipzig, München, Salzburg, Wiesentheid und Wien aufbewahrt.

An Phantasie und Originalität übertreffen diese Sonaten alles bisher Dagewesene und bilden den Höhepunkt einer ganzen Epoche. Mit einem unbändigen Sinn für Virtuosität bietet jede Sonate einen spezifischen Charakter und eine spezifische Form.

In den Präludien steigt der Interpret in die Tonart ein, probiert sein Instrument aus, wärmt sich sozusagen auf... und Biber gibt dem Ganzen noch einen zusätzlichen Stellenwert: die Inszenierung des Virtuosen. Es wird erzählt, dass er zur Orgel ging und mit seinem Fuß einen Pedalton spielte, über den er Kaskaden von Tiraten und Wendungen improvisierte. Genau so beginnt und endet seine ***Sonate I***, die ein raffiniertes Fugato und eine festliche Passacaglia mit farbigen Effekten einrahmt.

Im 17. Jahrhundert waren mehrere italienische Harfenisten in deutschen Ländern tätig. Aloisio Ferrari und Paolo Da Ponte waren in Wien und Salzburg tätig. In Deutschland wurde eine besondere Art von Doppelharfe, die Davidsharfe, entwickelt, deren Besonderheit Schnarrhaken und deren besonderer Klang sind. Wir wollten diese Farbe in die Passacaglia der ***Sonate III*** einbringen, ein kühnes und leuchtendes Werk voller bizarrer Elemente, das in einer höchst originellen, gewagten und virtuosen Abruptio endet.

Bibers ausgefeilter Kontrapunkt steht neben bodenständigen Tänzen; seine mutige harmonische Ausdruckskraft und sein Einfallsreichtum gehen Hand in Hand mit einer gewissen Unberechenbarkeit, mit inspirierten Überraschungsmomenten und einer ausgeprägten Neigung zur Improvisation. All dies stellte eine enorme Herausforderung für den Geiger dar und trug zu der großartigen instrumentalen Revolution des 17. Jahrhunderts bei. Basierend auf der Note E vereint die ***Sonate V*** Poesie und Kühnheit, mit einem reich kontrapunktierten Mittelteil, einigen der temperamentvollsten Passagen Bibers und einer Aria mit Variationen von außergewöhnlicher Schönheit.

Obwohl die Mode der Skordatur in dem Maße abnahm, in dem die Komponisten in immer entferntere Tonarten modulierten (Muffats Violinsonate ist ein deutliches Beispiel dafür), verwendet Biber sie noch immer, wie zum Beispiel in der zweiten Hälfte der ***Sonate VI***. Nach der kontrapunktischen und chromatischen Einleitung und der polyphonen Passacaglia wird eine Saite der Violine tiefer gestimmt, um eine der verführerischsten Gavotten anzusetzen, bevor das großen Finale erklingt.

Die ***Harmonia artificiosa-ariosa***, seine letzte gedruckte Sammlung aus dem Jahr 1696, verwendet eine virtuose Schreibweise für die Tanzmusik. Seine ***Partia VII*** ist eines der ersten bedeutenden Stücke, die speziell für zwei Violas d'amore komponiert wurden. In sieben wunderschönen Tänzen, die in einer komplizierten neunzeiligen Tabulatur und in der üblichen deutschen Tonart in c-Moll notiert sind, versteht es Biber die Möglichkeiten der Viola d'amore voll auszuschöpfen – ganz anders als einige seiner Komponistenkollegen, die das Instrument eher wie die Violine mit deren besonderen Eigenheiten behandeln.

*Es haben aber obgedachter Lully oder andere dergleichen Ballet-Compositiones, so wegen ihren fließenden und natürlichen Gang, alle übrige Kunst, unmässige Läuffe, wie auch häuffige und übel-lautende Sprünge gäntzlich scheuen, in disen Ländern anfänglich das Unglück gehabt, dass sie vielen unseren Violinisten, als welche selbiger Zeit mehr auf die Menge ungewöhnlicher Concepten und Künsten, dann auf die Lieblichkeit bedacht gewesen, [...] schlecht von statten gangen.*

Georg Muffat

Es ist gut möglich, dass Muffat – Bibers kosmopolitischer und polyglotter Kollege in Salzburg –, der stark von Corelli inspiriert war, sich hier kritisch über Bibers stilistischen Ansatz äußert. In diesem Fall würde er einerseits die Existenz eines solchen Ansatzes bestätigen und andererseits die ewige Debatte wieder eröffnen, die die Verfechter der Harmonie und der Proportionen gegen diejenigen ausspielt, die sich von der Leidenschaft hinreißen (und sogar beherrschen) lassen. Apollo und Dionysos stehen einmal

mehr im Mittelpunkt der Debatte (sind nicht beide Einflüsse komplementär und daher notwendig)?

Die Dialektik zwischen dem Organisierten und Kontrollierten auf der einen Seite und dem völlig Phantasievollen andererseits beherrscht Bibers Musik. Ohne jemals die Strenge und die Forschung, die uns geleitet hat, aufzugeben, wollten wir auch nicht auf das Risiko und die Improvisation verzichten. Deshalb präsentieren wir einige Sonaten, die reiner sind und Raum für die Filigranität der Violine lassen, und andere, üppigere, die alle Arten von Ensemble-Bizarrerien versammeln, um uns darin in einer Art Bacchanale der Fantasie hinzugeben.

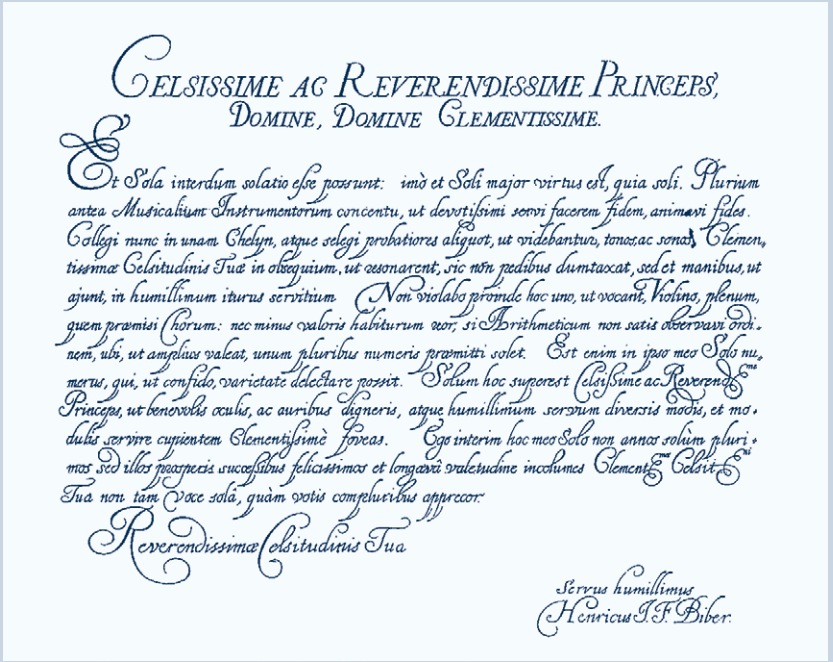
Der Begriff Überschwang ist im Fall von Biber eine Untertreibung, aber wir wollten auch seine enorme lyrische und vermittelnde Fähigkeit hervorheben. Kurz gesagt, seine Fähigkeit, uns zu überraschen und zu bewegen.

> *„Est enim in ipso meo Solo numerus, qui, ut confido, varietate deletare possit."*
> *(Denn in meinem Solowerk gibt es eine Menge, die, wie ich glaube, mit dieser Vielfalt erfreuen kann).*

In seinem Widmungstext zu dieser Sammlung spielt Biber auf seinen Wunsch nach Abwechslung oder Vielfalt an, und so haben wir den Generalbass mal nach neueren Forschungen zur Salzburger Praxis mit Kombinationen aus Violone und Orgel oder Orgel mit Zupfsaiten instrumentiert, mal aber auch mit dem gewöhnlichen Cembalo und der unnachahmlichen Farbe der Harfe. Manchmal ist die Umsetzung des Generalbasses hochgradig organisiert und durchstrukturiert, während wir in anderen Fällen gerade das Risiko, die Spontaneität und das Vergnügen suchten, das der Notentext uns suggerierte.

Es ist nicht bekannt, ob sich Biber jemals über die Grenzen des Heiligen Römischen Reiches hinausgewagt hat, aber als er 1704 in Salzburg starb, galt er längst als der führende Geiger in ganz Europa. Er wurde mit zahlreichen Auszeichnungen bedacht, und er erhielt sogar den begehrten Adelstitel dafür, dass er "die Musik zur höchsten Vollendung gebracht und sich um seine Kunst verdient gemacht hat".

Seine Musik ist in den folgenden Jahrhunderten nie ganz in Vergessenheit geraten, aber ein vollständigeres Bild von Biber und seinem Werk entstand erst wieder 1898 mit einer von Guido Adler vorbereiteten Ausgabe eben dieser Sonaten von 1681.


Celsissime ac Reverendissime Princeps,
Domine, Domine Clementissime.

Et Sola interdum solatio esse possunt: imò et Soli major virtus est, quia soli. Plurium antea Musicalium Instrumentorum concentu, ut devotissimi servi facerem fidem, animavi fides. Collegi nunc in unam Chelyn, atque selegi probatiores aliquot, ut videbantur, tonos, ac sonat Clemen, tissimæ Celsitudinis Tuæ in obsequium, ut resonarent; sic non pedibus duntaxat, sed et manibus, ut ajunt, in humillimum iturus servitium. Non violabo proinde hoc uno, ut vocant, Violino, plenum, quem præmisi Chorum: nec minus valoris habiturum reor, si Arithmeticum non satis observans ordinem, ubi, ut amplius valeat, unum pluribus numeris præmitti solet. Est enim in ipso meo Solo numerus, qui, ut confido, varietate delectare possit. Solum hoc superest Celsissime ac Reverendissime Princeps, ut benevolis oculis, ac auribus digneris, atque humillimum servum diversis modis, et modulis servire cupientem Clementissimè foveas. Ego interim hoc meo Solo non annos solum pluri, mos sed illos prosperis successibus felicissimos et longævâ valetudine incolumes Clementiæ Celsitudini Tuæ non tam voce solâ, quàm votis compluribus apprecor.

Reverendissimæ Celsitudinis Tuæ

Servus humillimus
Henricus I. F. Biber.

Widmung der Violinsonaten an
Maximilian Gandolph von Kuenburg, Erzbischof von Salzburg

# El misterio Biber

*por Lina Tur Bonet*

¿Es posible conocer a un artista por su obra? Esta eterna pregunta nos lleva inevitablemente a pensar en algunos artistas capaces de sublimarse con su producción, pero cuyos detalles vitales -en ocasiones simplemente humanos, incluso erráticos- pueden sorprendernos o hasta decepcionarnos. Es difícil juzgar a alguien por su creación, pero junto a algunos de sus episodios vitales contrastados podemos hacernos una idea de su carácter... y encontrar pistas sobre cómo interpretar su música.

Desconocemos detalles de la primera educación musical de Heinrich Ignaz Franz von Biber, quizá de la mano de Johann Heinrich Schmelzer en Viena, o de Antonio Bertali. Pero sí sabemos que era un joven de gran talento, virtuoso con el violín, la viola da gamba, la viola da braccio y la viola d'Amore, y que adoraba los efectos osados y extravagantes.

A pesar de importantes lagunas sobre su vida, seguramente era alguien audaz e impulsivo, deducción no sólo por el extremo virtuosismo e innovación de sus obras, sino por ejemplo por su decisión de no regresar a las órdenes de su primer patrón cuando fue enviado al taller de Stainer para encargar instrumentos, sino de presentarse sin permiso *(insalutato hospite)* a un nuevo y más importante Señor en Salzburg, ciudad floreciente culturalmente, más atractiva y prometedora.

En Biber intuimos a alguien muy ligado a la tierra por su original combinación de melodías populares, danzas y elementos folklóricos, y por conseguir su deseo de tener una pequeña cabaña para componer, cultivando un huerto y también viñedos.

Sus numerosos intentos para conseguir la nobleza denotan un carácter orgulloso y ambición social. Sin embargo también deducimos inquietudes espirituales o filosóficas: al final de su vida ingresaría en la hermandad de los Rosacruces en Salzburgo; y su elección de los sobrenombres Ignaz y Franz – que no figuran en su partida de bautismo del 12 de agosto de 1644 – pueden indicar tanto una educación jesuítica como la devoción a estos santos y a sus atributos espirituales.

La música de Biber ha propiciado múltiples estudios numerológicos y simbólicos, terreno siempre resbaladizo y discutido. Sabemos que en su juventud le entretenían los mensajes encriptados y las composiciones "misteriosas". Las 15 scordaturas de sus Sonatas del Rosario -algunas de clarísima referencia simbólica- son también objeto de especulación. Y es segura la clara influencia que en él ejerció Athanasius Kircher, jesuita alemán, científico y matemático, que publicó la Musurgia Universalis en 1650, en la que relaciona tonos musicales y movimientos planetarios, o su influencia en los estados psicologicos ...¿elegiría Biber precisamente la ciudad en la que floreció el trabajo de Paracelso un siglo antes por algún motivo de esa especie?

Su dualidad se siente en títulos que combinan "Aris-Aulis", "Foro-Choro", "Sacro-Profanum"... Biber rezuma un hedonismo profano ligado a una sagrada consagración.

## El hombre de las "bizarrías"

Biber alcanza la cima del arte del violín del s.XVII alemán. Junto con Schmelzer, se le considera el principal representante de la escuela vienesa de la época, entre las de Mantova de Monteverdi, Marini y Farina, y la alemana de Westhoff, Baltzar y Walther. Esta escuela hunde sus raíces en Italia, y seguramente fue Bertali quien introdujo los elementos virtuosos en Austria.

El joven Biber tendría acceso a la música vienesa gracias a la fantástica biblioteca de su primer patrón, el Obispo von Liechtenstein-Kastell en Kremsier, que contenía composiciones de Schmelzer, Bertali, Valentini, Ziani, Ebner, Prinner, Albertini y tantos otros. Dicho patrón se definía como un amante de las "cosas bizarras" (scordaturas, imitaciones de animales y músicas programáticas, fantasías y todo lo que sonara fuera de lo común), y seguramente esto inpiraría al talentoso y efervescente espíritu del joven Biber. Lo dadaísta de muchas ideas, lo realista de su música descriptiva, los pizz tipo "Bartok" o efectos politonales ya en el s. XVII, su sentido del humor, originales golpes de arco, efectos corales e innovadores... muestran su inagotable inventiva. Stylus Phantasticus llevado al súmmum.

*La música para violín más difícil e imaginativa de la época.*

Charles Burney

Las ocho ***Sonatas para Violin solo y Bajo continuo*** nos dejan adivinar cómo de descomunal era el talento instrumental de Biber. Aunque impre-

sas en Salzburgo bajo su supervisión, el ciclo de sonatas se publicó en Nuremberg en 1681.

Parece haber sido la más exitosa de sus colecciones, convirtiéndose en standards entonces, sólo sustituidas con la aparición del op.V de Corelli en 1700. La colección más osada del momento fue reeditada apenas tres años después, Quantz las interpretaba, y todavía hoy conservamos ejemplares en los archivos de Arnsberg, Dresde, Kremsmünster, Leipzig, Munich, Salzburg, Wiesentheid y Viena.

Estas sonatas superan todos los modelos anteriores en términos de imaginación y originalidad, culminando toda una tradición. Con desinhibido virtuosismo, cada sonata presenta un carácter y forma específica.

En los preludios, el intérprete entra en la tonalidad, prueba su instrumento, calienta motores... y Biber le otorga un valor añadido: la puesta en escena del virtuoso. Se cuenta que él subía al órgano y tocaba con su propio pie una nota pedal sobre la cual improvisaba casacadas de tiratas y grupos. Así empieza y termina precisamente su ***Sonata I***, enmarcando un ingenioso fugato y una festiva Passacaglia de vistosos efectos.

Durante el siglo XVII diversos arpistas italianos trabajaron en países germánicos. Aloiso Ferrari y Paolo Da Ponte fueron activos en Viena y Salzburgo. En Alemania se desarrolló un tipo particular de arpa doppia llamada Davidsharfe, cuya peculiaridad son unos arpiones y su especial sonoridad. Hemos querido añadir ese color en la Passacaglia de la ***Sonata III***, obra osada y luminosa repleta de bizarrías y finalizando en una originalísima, arriesgada y virtuosa Abruptio.

Los elaborados contrapuntos de Biber conviven con terrenales danzas; su valiente expresividad armónica e ingenio van de la mano de cierta imprevisibilidad, con inspirados momentos sorpresivos y una marcada tendencia a la improvisación. Todo esto desafía enormemente al violinista, contribuyendo a la magnífica revolución instrumental del XVII. Basada en la nota MI, la ***Sonata V*** aúna poesía y audacia, con una parte central de rico contrapunto, alguno de los pasajes más temperamentales de Biber, y un Aria con variaciones de excepcional belleza.

Aunque la moda de las scordaturas se fuera pasando según los compositores empezaban a modular más y más lejos (la Sonata de Muffat para violín es un claro ejemplo), Biber aún la utiliza, como en la segunda mitad de la ***Sonata VI***. Tras su contrapuntistica y cromática introducción y la polifónica Passsacaglia, el violín baja una cuerda para abordar una de las más seductoras Gavottas antes del grandioso final.

La ***Harmonia artificiosa-ariosa***, su última coleccion impresa, en 1696, aplica la escritura virtuosa a la música de danza. Su ***Partia VII*** es una de las primeras piezas importantes compuesta específicamente para dos Violas d'Amore. A lo largo de siete hermosas danzas, notadas con una complicada tabulatura de nueve líneas en la afinación habitual alemana de do menor, Biber entiende y explota las posibilidades del instrumento, lejos del uso que hacen otros compositores, más cercano al de un violín con ciertas peculiaridades acústicas.

> *Lully y otros "obedientes" compositores que buscan la naturalidad, se han espantado de otras tendencias artísticas por sus exageradas y veloces tiratas, saltos frecuentes, sonido menos cuidado... en estos países inicialmente tuvieron la desgracia de que muchos de nuestros violinistas estuvieran más preocupados por la multitud de conceptos y artes inusuales a la vez, que por la belleza...*
>
> Georg Muffat

Es muy posible que su cosmopolita y políglota colega en Salzburgo, quien tanto se inspirara en Corelli, critique aquí la idiomática de Biber, en cuyo caso no haría sino confirmar por un lado su existencia, a la vez que reabrir el eterno debate que enfrenta a los partidarios de la armonía y las proporciones versus aquellos que se dejan llevar (e incluso zarandear) por las pasiones. Apolo y Dioniso, una vez más, en el centro del debate (¿No son acaso ambas influencias complementarias y, por tanto, necesarias?)

La dialéctica entre lo organizado y controlado y lo totalmente fantasioso, preside la música de Biber. Así pues, sin abandonar nunca el rigor y la investigación que nos han guiado, no hemos querido renunciar al riesgo, a la improvisación. Por todo ello presentamos unas sonatas más limpias, dejando espacio a las filigranas del violín y otras más abundantes, juntando todo tipo de bizarrías de ensemble en una especie de bacanal de la fantasía, abandonándonos.

El término exuberancia se queda corto para Biber, pero también hemos querido subrayar su enorme capacidad lírica y meditativa. Su capacidad, en suma, de sorprendernos y de conmovernos.

> *Est enim in ipso meo Solo numerus, qui, t confido, varietate delectare possit*

En la propia dedicatoria, Biber alude a su deseo de variedad, por lo que hemos instrumentado el continuo a veces según recientes investigaciones de la praxis en Salzburgo, utilizando combinaciones del violone y el órgano, o del órgano con la cuerda pulsada; pero también en otras añadiendo el mundano clave y el color inimitable del arpa. La realización del continuo está a veces muy organizada y pactada, mientras que otras veces buscamos justamente el riesgo, la espontaneidad y el delirio que nos sugiere la escritura.

Desconocemos si Biber salió del Sacro Imperio Germánico, pero cuando murió en 1704 en Salzburgo, era considerado hacía mucho el principal violinista en toda Europa. Le fueron otorgados numerosas condecoraciones e incuso consiguió el ansiado titulo nobiliario por "llevar la música a la más alta perfección y haberse dado a conocer por su arte".

Su música nunca se olvidó por completo en los siglos posteriores pero solo resurgió un retrato más completo del hombre y su obra en 1898, con la edición de Guido Adlers precisamente de las sonatas 1681.

El órgano positivo utilizado en esta grabación fue construido en 2008 por Abraham Martínez (Sevilla) sin copiar ninguno ya existente y siendo fiel al concepto de "órgano positivo".

Se construyeron todas sus partes (secreto, mueble, tubos de madera, teclado, registros, panderetes) en madera de cedro del Líbano lo cual le aporta un perfume propio cuando el viento recorre cada uno de sus 102 tubos de madera. La proporción áurea de su caja, las tallas y ornamentos llenos de simbolismo, y sobre todo su sonido, le hacen ser mirado y contemplado por quienes buscan y saben de la Belleza.

Thanks to

Fundación Alquimia Musicae, Abraham and Beatriz,
to the Ayuntamiento de Antequera,
the Archicofradía del dulcísimo nombre de Jesús,
and to Javi Núñez.
And to the birds of Antequera, who also play with us on this recording.

GOIB CONSELLERIA FONS EUROPEUS, UNIVERSITAT I CULTURA | institut d'estudis baleàrics

Valerio Losito plays a viola d'amore by Ferdinando Gagliano,
Naples 1775 courtesy of the Nando and Elsa Peretti Foundations.

Recorded in Antequera (Spain), in October 2021
Recording porducer: Jean-Daniel Noir
Executive producers: Lina Tur Bonet, Michael Sawall (note 1 music)

Booklet editor & layout: Joachim Berenbold
Cover photo: Michal Novak
Artist photo (p 21): Jean-Daniel Noir
Translations: Mark Wiggins (English), Pierre Elie Mamou (français),
note 1 music (deutsch)

℗ + © 2022 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany
CD manufactured in The Netherlands

GCD 924701